

Entre o anjo do lar e a vampira: aspectos góticos em *A corda de prata* e *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso

Between the Angel of the Home and the Vampire: Gothic Aspects in *A Corda de Prata* and *Chronicle of the Murdered House*, by Lúcio Cardoso

Autoria: Leonardo Ramos Botelho Gomes

 <https://orcid.org/0000-0002-5452-6505>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.173039>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/173039>

Recebido em: 30/07/2020. Aprovado em: 03/12/2020.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 9, n. 17, jul.-dez. 2020.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo.

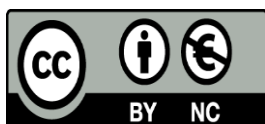
Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  fb.com/opiniaes

Como citar (ABNT)

GOMES, Leonardo Ramos Botelho. Entre o anjo do lar e a vampira: aspectos góticos em *A corda de prata* e *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. *Opiniões*, São Paulo, ano 9, n. 17, p. 73-88, 2020. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.173039>. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/173039>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não comerciais.

entre o anjo do lar e a vampira: aspectos góticos em *a corda de prata* e *crônica da casa assassinada*, de lúcio cardoso

Between the Angel of the Home and the Vampire: Gothic Aspects in *A Corda de Prata* and *Chronicle of the Murdered House*, by Lúcio Cardoso

Leonardo Ramos Botelho Gomes¹

Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.173039>

¹ Mestrando em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPLIN), da Faculdade de Formação de Professores da UERJ, onde desenvolve pesquisa sobre os aspectos góticos no teatro de Lúcio Cardoso, sob a orientação do professor Fernando Monteiro de Barros. E-mail: leonardorbgomes@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5452-6505>.

Resumo

O presente artigo propõe uma análise pelo viés do gótico centrada em duas personagens femininas do escritor brasileiro Lúcio Cardoso. Iniciamos com a personagem Ana, do romance *Crônica da casa assassinada* (1959), constituída por um aspecto fantasmal e febril, e exemplo de figuração de mulher domesticada para o casamento, especificamente para a família dos Meneses. Em um diálogo no qual apontamos similaridades e contrastes, também elencamos para estudo a personagem Gina, do texto dramático *A corda de prata* (1947), do mesmo escritor, no qual se problematiza a família burguesa, bem como as tensões da mulher nesse espaço opressor e o desdobramento da personagem no arquétipo do vampiro. A fim de embasar as questões elencadas, recorreremos às considerações de Maria da Conceição Monteiro sobre o romance gótico, Luiz Costa Lima sobre seu conceito de ave de rapina como metáfora da sexualidade predatória, além de Mario Praz acerca de questões ligadas ao mito vampírico.

Palavras-chave

Crônica da casa assassinada. Gótico brasileiro. Lúcio Cardoso. Vampirismo.

Abstract

This article proposes an analysis through the gothic centered on two female characters created by the Brazilian writer Lúcio Cardoso. We started with the character Ana, from the novel *Chronicle of the Murdered House* (1959), constituted by a ghostly and feverish aspect, and an example of figuration of a domesticated woman for marriage, specifically for the Meneses family. In a dialogue in which we point out similarities and contrasts, we also list for study the character Gina, from the drama *A corda de prata* (1947), by the same writer, in which the bourgeois family is questioned, as well as the tensions of women in this oppressive space and the character's unfolding into the vampire archetype. In order to support the issues listed, we resorted to Maria da Conceição Monteiro's considerations about the gothic novel, Luiz Costa Lima's about his concept of bird of prey as a metaphor of predatory sexuality, in addition to Mario Praz about issues related to the vampire myth.

Keywords

Chronicle of the Murdered House. Brazilian Gothic. Lúcio Cardoso. Vampirism.

introdução

Iniciamos nosso percurso com o resgate das palavras do escritor brasileiro Lúcio Cardoso acerca de suas diversas incursões artísticas. Para leitores que possuem alguma familiaridade com o escritor, não é surpresa observar as diversas linguagens que Lúcio utilizou como matéria de trabalho ao longo de sua trajetória – cinema, pintura e poesia são alguns exemplos. Em entrevista ao jornalista Almeida Fischer, publicada pelo suplemento carioca *Letras e Artes* em 10 de novembro de 1946, Lúcio afirmara: “não tenho um gênero especial em que prefira escrever. Preciso exprimir certas coisas e tento todos os caminhos [...]” (CARDOSO, 1946, p. 10). A assertiva diz respeito a sua visão particular de artista, como ele mesmo esclarece: “[...] é o que eu poderia chamar a minha visão particular do mundo. Toda gente tem a sua visão particular e eu sinto que devo exprimir coisas que julgo ver de um certo modo e sobre as quais tenho um certo número de ideias” (*idem*, p. 10). A seguinte afirmação de Mario Carelli é interessante à compreensão que se têm neste trabalho da necessidade de atentar-se ao fato de que “Lúcio era antes de tudo um criador, fascinado pela obra de arte sob todas as suas formas” (CARELLI, 1988, p. 75), tornando, assim, as diversas modalidades artísticas empreendidas por ele objetos relevantes de estudo e consideração crítica.

Após tantos trabalhos artísticos, o escritor não defende a soberania da forma, mas a importância da coesão temática do artista: “não importa a maneira de se expressar, o veículo – o que é preciso é exprimir bem suas próprias ideias” (CARDOSO, 2012, p. 242). No presente artigo, assim, consideramos não apenas um dos seus romances mais conhecidos, mas também uma produção dramática ainda carente de consideração crítica. A abordagem dramática do escritor corresponde à força criativa que insere seus personagens torturados em casas fechadas, e ali morrem todos, móveis, tempo, qualquer fagulha de vida que venha a se inaugurar, abordagem vasta no conjunto de seu projeto literário.

O temperamento do escritor, sua passionalidade e intensidade, aparecem nas escolhas de composição dos gêneros, na construção da atmosfera claustrofóbica e angustiante próprias de seu gênio criador – e isto é manifesto na prosa, na poesia e em outras modalidades artísticas praticadas por Lúcio. Para o presente estudo, consideramos a influência gótica literária² nas produções de Lúcio Cardoso. Interessa-nos, sobremaneira, a representação vampiresca da personagem feminina e sua relação com a espacialidade. Para tal, centramo-nos na personagem Ana, do

² No campo dos estudos literários, quando falamos em influência gótica, consideramos o gótico como tendência, fenômeno que se atualiza ao longo dos séculos, mas mantém uma estética reconhecível e pautada em convenções e estilos que se perpetuaram desde seu romance inaugural, *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, em uma perspectiva próxima da do professor e pesquisador do gótico Júlio França: “é necessário, em primeiro lugar, entender o Gótico menos como um movimento artístico coerente, restrito a um local e a um momento histórico muito específicos, e muito mais como uma tendência do espírito moderno, que afetou profundamente os modos de pensar, de sentir e de expressar a arte na modernidade” (FRANÇA, 2015, s. p.).

romance *Crônica da casa assassinada*, de 1959, e em Gina, do texto dramático *A corda de Prata*, de 1947.

ana e o cultivo ao gosto dos meneses

No romance *Crônica da casa assassinada*, publicado em 1959, a chegada da carioca Nina na chácara de uma tradicional família mineira, os Meneses, desdobra-se em violência, segredos, desejos e tensões na dinâmica entre os membros da família. A casa não só figura no título, mas é construída enquanto personagem pulsante do enredo. Para nós, o espaço doméstico da casa é preponderante nas duas produções de Lúcio que aproximamos, não apenas por se constituir enquanto cenário gótico, mas também pelo vínculo estabelecido com o psiquismo da personagem feminina. Do romance, focalizamos Ana. No artigo “Romance demonológico”, escrito por Luiz Santa Cruz e publicado em 1959 no jornal *Leitura* (RJ), o autor pontua: “a grande personagem autenticamente diabólica do livro é Ana, que também depõe sobre a sua grande adversária na família Meneses e cujo silêncio satânico é responsável por todo o desmoronamento da ‘casa assassinada’” (CRUZ, 1959, p. 14).

Ana fora educada para o casamento, especificamente, para a família Meneses. Se a mulher ao longo da História foi concebida como “rainha do lar”, a personagem parece endossar este enquadramento. O ideal social concernente à postura desejável da mulher é próximo das palavras da crítica e escritora inglesa Virginia Woolf ao definir o anjo do lar. Apesar de tal aspecto comportamental destacado por Woolf não se referir em totalidade ao perfil da personagem Ana, segue como exemplo adequado das expectativas entre a mulher, o decoro e o casamento:

ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar [...] em suma, seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. E acima de tudo – nem preciso dizer – ela era pura. Sua pureza era tida como sua maior beleza – enrubescer era seu grande encanto [...] toda casa tinha seu anjo (WOOLF, 2018, p. 12).

É pela confissão da personagem a Pe. Justino que conseguimos identificar o projeto de sua família, que agencia seu futuro:

a casa dos Meneses esvaiu-me como uma planta de pedra e cal que necessitasse do meu sangue para viver. Desde criança fui educada para atravessar esses umbrais que julgava sagrados, quer

dizer, desde que o Sr. Demétrio dignou-se escolher-me para sua companheira permanente. Eu era uma menina ainda, e desde então meus pais só trataram de cultivar-me ao gosto dos Meneses (CARDOSO, 1999, p. 103).

Ao decorrer da narrativa, contudo, visualizamos um ser atormentado pelo desejo, realçado pela clausura da qual a personagem partilha. Apesar de descrita como uma mulher sem vida, pálida, febril, silenciosa, tendo como indumentária “um vestido preto desbotado, sem enfeites, e inteiramente fora de moda” (*idem*, p. 65) e “os cabelos lisos amarrados em coque” (*idem*, p. 111), a personagem é movida “como sob fúria de um incêndio interior” (CARDOSO, 1999, p. 199), sobretudo após a chegada de Nina, mulher considerada excedente, que acarretará em si não só a consciência de sua impossibilidade para o desfrute erótico, como também o de ser “uma mulher madura, cuja carne jamais vibrara amor” (*idem*, p. 163). Limitada no próprio corpo, em uma clausura própria do vampiro, a mesma partilhada pelo personagem Drácula, por exemplo, Ana apenas supõe como seria a concretização do desejo que lhe é vedado: “eu sentia vibrar [...] os festejos secretos, as loucuras a dois, os delírios que nunca haviam sido meus – tudo o que eu tão longamente imaginara” (*idem*, p. 299).

Na noite em que Alberto, jovem jardineiro da chácara dos Meneses que se envolve romanticamente com Nina e desperta o desejo em Ana, se suicida, a personagem Ana se apressa em direção ao corpo, impulsionada por algo rebelado que “não podia mais conter” (*idem*, p. 165), que deciframos, através do pensamento do filósofo francês Georges Bataille, por haver “na passagem da atitude normal para o desejo uma fascinação fundamental pela morte” (BATAILLE, 2014, p. 42). É neste contexto de morte que o erotismo aflora, bem como a possibilidade de encontrar continuidade no outro, o que conduz a personagem a sair de sua posição expectante para a rapinagem, característica exposta pelo crítico Luiz Costa Lima ao analisar o romance em Cornélio Penna, e traço identificável no comportamento vampiresco de Ana em direção a Alberto: “o pássaro noturno está parado, na expectativa; quando o pássaro noturno sair de sua posição expectante, sua ação se traduzirá em rapinagem” (LIMA, 1976, p.70). Como predadora, Ana se dirige ao corpo estendido e se põe sobre a presa:

a morte se avizinhava [...] abatendo-me aos seus pés, coloquei com violência meus lábios sobre aqueles lábios que a espuma tingia [...] me abraçava ao corpo ensanguentado, colocando minha face nele, misturando minhas lágrimas, enfim libertas, ao seu sangue ainda morno [...] tocava-o finalmente, tocava-o com vida, sentindo que cada estremecimento meu, pelo seu ímpeto, fazia diminuir a sua força, e que cada um dos meus beijos, pelo seu transporte, antecipava um pouco a sua morte (CARDOSO, 1999, p. 171).

Georges Bataille, em suas reflexões acerca do erotismo, afirma que “essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação” (2014, p. 40). O esquema proposto por Costa Lima, a saber: “ave noturna: espreita: garra: violência da sexualidade” (LIMA, 1976, p. 70) é o mesmo observável no comportamento da personagem em estudo. Além de manifesto em Alberto, se corporifica na visita de Ana ao sobrinho, André. É no quarto deste que faz uma visita noturna própria das lârnias, seres desejosos de amor, que por sua vez, também se desdobram na composição da vampira:

de súbito enlacei-o novamente, como uma serpente que se apodera de sua presa, e procurei-lhe os lábios com meus lábios cheios de sede, tateando-o, premindo-o, avaliando através do pano de sua roupa, o calor de seu sangue e sua vibratilidade de homem” (CARDOSO, 1999, p. 314).

A possibilidade de lermos Ana pelo vínculo com o vampirismo, aqui pensado como metáfora sexual, se comunica com diversos outros personagens monstruosos que Lúcio desenvolveu ao longo de sua produção artística. Seja por meio de Inácio, que também evoca o vampiresco, ou em Aurélia, de *O desconhecido* (1940), ou ainda Augusta, de *O escravo* (1937), o escritor coleciona referências intratextuais no percurso de sua produção literária, atravessados por ecos das convenções góticas na construção de alguns personagens. Não será diferente com a personagem Gina, a qual estudaremos em suas similaridades e contrapontos com Ana.

gina, a casa e o vampirismo

O enredo de *A corda de prata* (1947) pode ser traduzido em poucas palavras: um lar burguês é perturbado pela mudança de comportamento repentina da mulher, Gina. O que particulariza o texto dramático de Lúcio é sua habilidade de transformar uma trama banal em percurso vertiginoso do qual saímos tateando os possíveis significados. Pois é, também, um texto misterioso, do qual acompanhamos uma lenta gradação da loucura. Em três atos e com cinco personagens, o relacionamento tempestuoso de Gina e Renato é o assunto de principal interesse, acompanhados do médico Dr. Vitor, da empregada Júlia e da Mulher de Preto.

É a esfera privada familiar, como em *Crônica da casa assassinada*, que energiza a trama; o lar burguês nos é apresentado enquanto espaço de inquietação, passível de jogos de poder entrelaçados pelo teor erótico das relações íntimas, que findam em expressões de violência. A dramatização do espaço doméstico é um tópico recorrente no gótico literário desde a origem setecentista. *O castelo de Otranto* (1764), romance de Horace Walpole inaugural do gênero, já tematiza a

tensão familiar partindo do castelo e do vínculo aristocrático de Manfredo, assim como os romances de Ann Radcliffe, como *Os mistérios de Udolpho* (1794), que por sua vez solidifica um espaço típico para as produções posteriores. Do convento de Matthew Lewis em *O monge* (1796), ao castelo de Drácula ou bosques da novela *Mathilda* (1959), de Mary Shelley, o espaço trancado metaforiza as interdições aos personagens, sobretudo ligadas à sexualidade. As casas, assim, fecham o homem, confirmam seu isolamento e, como observado por Luís Bueno em seu comentário sobre o romance de Cornélio Penna, “não se constituem em refúgios, mas em ambientes fechados, verdadeiras prisões” (BUENO, 2006, p. 528).

Se a tradição literária do gótico é alicerçada nos espaços do castelo, do convento e das abadias, a passagem para o século XX provoca uma adaptação a seu tempo, situando a rua, a cidade, o crescimento urbano como espaço proveniente do caos. A professora Cleia Schiavo dá nota do espaço intranquilo no qual se transformou a cidade industrial e seu consequente enclausuramento:

os centros das cidades transformaram-se em cenários de horror e violência, de revolta e indignação [...] o aumento da criminalidade faz com que a cidade se enclausure, encha-se de grades nos edifícios e nas praças; nas casas, as trancas transformam-nas em verdadeiras fortalezas. As ruas, territórios de trabalho dos excluídos, são também de roubos, sequestros e crimes de todos os tipos. A violência faz a população recolher-se à noite ao interior das casas [...] (WEYRAUCH, 2011, p. 5).

A figuração da cidade como espaço de medo se estende à casa, que se configura tenebrosa e angustiante sobretudo às personagens femininas, afinal, se a imagem topográfica do castelo, tendo como referência *Os mistérios de Udolpho* (1794) por exemplo, pode ser lida como “personificação ameaçadora do poder masculino” (MONTEIRO, 2004, p. 40), na atualização moderna, o mesmo também se dá com as casas burguesas:

o castelo de Udolpho constitui um bom exemplo de questionamento pela narrativa gótica da soberania das estruturas de poder. Isolado, o castelo torna-se um espaço para o horror, o estranho,³ mostrando-se uma versão grotesca do lar da classe média inglesa, onde as mulheres devem agir como anjos e

³ Seguindo as reflexões do psicanalista Sigmund Freud, o estranho ou o inquietante “relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror [...] aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 2014, p. 248-249). Pensando o vocábulo, “unheimlich: incômodo, que desperta angustiado receio [...] pavor [...] tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (FREUD, 2014, 253-254). Citando Jentsch, Freud destaca o artifício de produção do inquietante em uma história: “consiste em deixar o leitor na incerteza de que determinada figura seja uma pessoa ou um autômato” (*idem*, p. 256-257), logo, fundamenta o que é temido.

sentirem-se, também, num espaço protegido. Vê-se, assim, que toda a contextualização do castelo ridiculariza a ideologia do espaço da mulher (*idem*, p. 43).

Nas alterações do crescimento urbano-industrial outras preocupações coletivas eclodem, como com o código de conduta da mulher, ainda que as tentativas de categorização do comportamento e o medo que o homem sente da mulher sejam tônicas no pensamento burguês da segunda metade do século XIX, principalmente pela maior ocupação dos espaços sociais da mesma, como realçado pela historiadora Margareth Rago:

o século XIX, em especial, reforçou muitas concepções negativas e estigmatizantes sobre a condição feminina, principalmente ao recorrer a métodos supostamente científicos para provar sua inferioridade física e mental em relação ao homem. No Brasil, o pensamento da minoria culta sobre a mulher foi essencialmente conservador, privilegiando a ideologia vitoriana da domesticidade (RAGO, 2008, p. 175).

O século XIX, assim, estereotipou a mulher, “conferindo-lhe imagens reconhecíveis e diversas, porém praticamente intercambiáveis [...] a mulher perigosa veio a constituir-se num dos temas prediletos da criação literária e artística do século” (GAY, 1988, p. 150), em uma produção artística que “procurou estabelecer os limites da sexualidade feminina e desnudar suas regiões erógenas” (RAGO, 2008, p. 229). Tal arquétipo ecoou em diversas produções e ganhou destaque realçado pelo cinema do século XX, por exemplo.

Da mesma forma, recorre-se ao vampiro enquanto sintoma social e metáfora erótica para abordar assuntos delicados do curso social; sabe-se, também, do vínculo “entre o mito do vampiro e a sexualidade, em especial a feminina, bem como a reação da sociedade a esta” (ARGEL; NETO, 2008, p. 42). Desde a época vitoriana, a sexualidade feminina agressiva era vista “como uma degeneração dos códigos morais e sociais” (*idem*, p. 42), daí a recorrência desta concepção e associação na construção de sentido de certas obras.

O espaço trancado dramatiza, sobretudo, a submissão da personagem feminina às obrigações do casamento, a opressão patriarcal expressa, neste caso, pelo *manus mariti*, o poder do marido, e, de modo mais amplo, a inadaptação do sujeito ao coletivo. A família “não é um porto seguro”, funcionando mais como “um regulador das relações sexuais” no qual “as relações de poder estão inscritas nos direitos e obrigações dos membros da família” (THERBORN, 2006, p. 12). São tais obrigações e deveres aos quais Gina não tenciona atender; é após um mês de casados que Gina começa a apresentar sintomas estranhos, sobretudo alterações de humor e o isolamento.

Maria Conceição Monteiro, ao comentar o romance *O monge* (1796), de Matthew Lewis, anota: “o espaço trancado define na narrativa a fronteira entre a repressão e a voracidade sexual, e as interferências nos espaços levam à tragédia” (MONTEIRO, 2004, p. 51). Lembramos também do vínculo tenso entre espaço doméstico burguês e a personagem feminina considerado por Sandra Vasconcelos:

lugar do *unheimlich*, que faz do mundo doméstico e privado da casa, teoricamente seguro e protegido, repositório de segredos, deslizando entre fantasia e realidade, o romance gótico dá voz ao reprimido, a conflitos irresolvidos, ao misterioso, ao inominável. Muitas de suas tensões se concentram primordialmente em torno da figura feminina que, no contexto da ascensão da burguesia, enfeixa os nós e problemas de difícil resolução no interior de sua ideologia: seu lugar, seu papel, casamento, amor, desejo, sexualidade. Sob o signo da opressão, do despotismo e da superstição, enquadra a mulher dentro dos padrões e normas do comportamento burguês, contribuindo para sua domesticação e controle (VASCONCELOS *apud* MONTEIRO, 2004, p.13).

É comum ao projeto literário de Lúcio Cardoso personagens que agem por meio da dominação e aniquilação do outro, desenvolvendo relações interpessoais cruéis. Em *A corda de prata*, a construção da personagem feminina é em um campo associativo entre a tradição mítica de Lilith, a vampira e a *femme fatale*, o que confere um teor erótico a mesma. Renato, o marido, serve à Gina como vínculo ao mundo exterior, à interpretação da realidade, e deste, ela exige um tipo de amor diferente:

Gina (*ardente e suplicante*): Queria, Renato, que você me desse todo o amor que lhe fosse possível. Não o amor comum, mas uma espécie de amor que não existiu ainda, um amor como só advinham os condenados, ou os leprosos desta vida! Preciso de um pouco de chama para o meu ser gelado, para a pobre alma aprisionada que carrego comigo! (CARDOSO, 2006, p. 163).

A cena na qual Renato utiliza o amor como justificativa para suas falas, exercendo uma posição patriarcal como fim às exigências pessoais, se dá justamente no quarto no qual Gina se mantém encarcerada, local no qual, como se verá adiante, será espaço do exercício da sensualidade típica da vampira assim como, por meio desta, espaço de tragédia. O isolamento de Gina atrelado a este ambiente repressor manifesta não só o vampirismo, mas também seu duplo⁴, que é a personagem da

⁴ Um dos temas de efeito do estranho é o duplo. Segundo Freud, “[duplo] isto é, o surgimento de pessoas que, pela aparência igual, devem ser consideradas idênticas, a intensificação desse

Mulher de Preto. É por meio desta, de caráter sobrenatural e que apenas Gina enxerga, que se dará a possibilidade de reação ao ambiente opressivo ao qual vive. Lembramos também das personagens romanescas já discutidas, pois é com a chegada de Nina que Ana, antes desprovida de sensualidade, sente realçada sua carência e desenvolve o desejo por Alberto, assim como se estabelece entre as duas uma relação próxima do que tange ao duplo.

O aspecto vampiresco de Gina, indicado no parágrafo anterior, é sugerido desde o primeiro ato, quando Renato admite:

na verdade, há qualquer coisa diabólica nessa mulher. Eu o sinto quando ela me agrada ou me afiga os cabelos. Fico arrepiado. Você já reparou, Júlia, como inclina ela a minha cabeça e me olha bem nos olhos, numa febre de quem procura alguma coisa? (CARDOSO, 2006, p. 151).

“Não tenho um só minuto de sossego desde que pisei nesta casa” (*idem*, p. 161), afirma Gina, que não oculta o ódio que sente pelo marido. Desde a primeira aparição, a personagem é descrita por sua extrema palidez, aspecto febril, olhos escuros, dilatados, febris. A descrição inicial de Gina já evoca o caráter vampiresco da mesma: “vestida com um longo *deshabillé* negro, surge no alto da escada. A cor do vestido acentua-lhe a extrema palidez. Seus olhos, dilatados, são rodeados de escuro” (*idem*, p. 159). Uma característica marcante da personagem, que será realçada ao decorrer do texto dramático, é a palidez, característica típica da mulher fatal, como aponta Mario Praz (1996, p. 204).

A descrição por parte da historiadora Margareth Rago acerca da *vamp* que se solidificaria no cinema do século XX é quase um retrato da personagem Gina (pois, lembramos: a sensualidade de Gina é latente, apesar de inserida de modo discreto pelas rubricas. O cabelo solto, as vestes sensuais, a pele pálida e olhos escuros estão todos ali):

no cinema, a força misteriosa e sobrenatural da *vamp*, com seu poder magnético expresso nos olhos negros, contrastando com a palidez assustadora da pele, é reforçada pelo artifício das roupas sedosas, brilhantes e ousadas, dos longos cabelos negros sensualmente escorridos sobre os ombros nus, que ameaçam enredar o homem como uma aranha devoradora. Theda Bara

vínculo pela passagem imediata de processos psíquicos de uma para a outra pessoa — o que chamaríamos de telepatia —, de modo que uma possui também o saber, os sentimentos e as vivências da outra; a identificação com uma outra pessoa, de modo a equivocar-se quanto ao próprio Eu ou colocar um outro Eu no lugar dele, ou seja, duplicação, divisão e permutação do Eu — e, enfim, o constante retorno do mesmo, a repetição dos mesmos traços faciais, caracteres, vicissitudes, atos criminosos [...] (FREUD, 2014, p. 263).

derrota as plateias dos cinemas, entre 1914 e 1918, representando Carmen, Salomé e Cleópatra (RAGO, 2008, p. 229).

O primeiro episódio de vampirização se dá em uma passagem onírica na qual símbolos como a aranha e a lua são evocados para construir a atmosfera da cena. É extremamente lânguida e passiva a atitude de Renato frente a esposa, que por mecanismos de sedução domina o marido e se aquece da vida deste:

eu lhe darei de novo a paisagem e a lua. Eu afagarei seus cabelos, devagar, bem devagar, até que a madrugada chegue. E seu rosto também, Renato, seu rosto pálido, assim, até o pescoço... até esse pescoço macio... esse pescoço lânguido onde o sangue bate delicado... e que parece ter sido feito para a carícia de uma corda (CARDOSO, 2006, p. 183).

Ao final do segundo ato a luz escurece lentamente e a cena é representada em obscuridade; Renato está com a cabeça inclinada no colo de Gina, que lhe afaga os cabelos. O marido demonstra um estado de torpor, enquanto Gina exerce hipnotismo sobre o mesmo e diz: “[...] devagar... até que você adormecesse... [...] bem devagar... como uma criança... como alguém que nada sabe... como um filhinho meu... [...] é preciso que durma [...] é preciso que você fique como uma criança... sem cuidados, docemente” (*idem*, p. 182-183). No terceiro ato, o mesmo procedimento será utilizado pela personagem: “quero-o assim, Renato, tranquilo como um pequeno animal cansado. Quero-o sem revolta, inteiramente, mais meu do que o próprio sangue que me corre nas veias [...] até que o cansaço o faça adormecer” (*idem*, p. 199-200).

A atitude de Gina espelha ares de Cleópatra, personagem da História apropriada pela literatura como uma das primeiras encarnações românticas da mulher fatal (PRAZ, 1996, p. 91), que mata o macho que a ama:

Cleópatra, como o louva-a-deus, mata o macho que ama. (...) o enamorado é normalmente um jovem e mantém-se uma atitude passiva; é obscuro, inferior à mulher na condição ou na exuberância física, e ela está diante dele na mesma relação que a aranha fêmea, o louva-a-deus, etc. estão diante do respectivo macho: o canibalismo sexual é aqui monopólio da mulher (PRAZ, 1996, p. 192).

O episódio de vampirização é um bom exemplo de como o ambiente sombrio se relaciona ao psiquismo de Gina, já que tal cena ocorre em seu quarto, espaço abafado, claustrofóbico, extensão da própria personagem agregado à atmosfera noturna. Entretanto, é apenas através da manifestação de seu duplo, a

Mulher de Preto, marca do inquietante discutido por Sigmund Freud, que Gina será capaz de arruinar a ordem vigente a qual está submetida.

“Quando deixará de ser um fantasma?” (CARDOSO, 2006, p. 193), questiona a Mulher de Preto no terceiro ato. À Gina, ainda resistente, diz:

apodrecerá nesta casa, morrerá como todos morrem, minuto por minuto, sem luz e sem esperança. Morrerá durante quase um século, assassinada pelos que a cercam, tão bem assassinada que nada mais estremecerá no fundo da sua alma. Com o correr dos dias converter-se-á num autômato, e dirá se o tempo está firme, se chove ou não, se os filhos crescem como os de toda gente (*idem*, p. 194).

Ao fim do último ato Gina passa uma corda de prata, fornecida pela Mulher de Preto, ao redor do pescoço do marido, “de pé, premindo o corpo com o joelho” (*idem*, p. 201), lutando “até que o corpo de Renato tomba de cabeça para baixo, meio fora do divã” (*idem*, p. 201). Gina contempla o cadáver “com ar sonâmbulo” (*idem*, p. 201) e logo é acusada pela Mulher de Preto, por si mesma: “você o matou, olhe bem para suas mãos” (*idem*, p. 201).

considerações finais

Se Ana “havia assimilado o sistema dos Meneses [...] se incorporara à austeridade da Chácara, e aprendera a ser calada e parcimoniosa de gestos” (CARDOSO, 1999, p. 410), Gina apresenta o ímpeto que em certa medida lhe falta; é a mesma quem declara a Renato: “eu combaterei sozinha e lúcida, cada vez mais lúcida, neste inferno que vocês criaram para as mulheres como eu” (CARDOSO, 2006, p. 165). Observamos a oscilação na figuração destas personagens entre dois enquadramentos conceituais da mulher: anjo do lar ou vampira. A relação com a casa, a pressão exercida pela família e a clausura manifestam o vampirismo das personagens. O arquétipo vampírico não só permite a mulher expressar sua sexualidade, como é possibilidade de revolta às delegações sociais sobre as mesmas. Mas, o que, afinal, nos aponta tais modos de representação?

O antropólogo Roberto DaMatta, ao estudar as relações que formam a sociedade brasileira, indica a casa como espaço moral; a casa, assim, é um espaço de significação social, parte das esferas de sentidos que “constituem a própria realidade e que permitem normalizar e moralizar o comportamento por meio de perspectivas próprias” (DAMATTA, 1987, p. 52). A casa, bem como suas relações, figura, assim, como metáfora da sociedade brasileira. Segundo o pesquisador, “para se falar do Brasil de modo global fala-se melhor utilizando-se da imagem de uma mulher” (*idem*, p. 141).

Concluimos, nessa perspectiva, sobretudo quando nos aproximamos da personagem Gina, o conflito exposto no nascimento de um novo comportamento da mulher, que já não estaria condicionada ao lar e a domesticidade proveniente do ideal burguês novecentista. Se “o feminino assume um aspecto relacional básico na estrutura ideológica brasileira como ente mediador por excelência” (*idem*, p. 141) não nos parece vã a construção da personagem feminina empregada por Lúcio. Estamos, assim, frente a um embate entre o progresso e a ruína social, entre o passado escravocrata e aristocrático brasileiro, tão bem representados pela família Meneses, e os avanços sociais do crescimento urbano e industrial no qual a família nuclear Gina e Renato estão inseridos.

O gótico nos parece o gênero discursivo ideal para tal reflexão, afinal, em sua origem, reage ao pensamento iluminista, seja para reforçá-lo ou contestá-lo, o que atesta a consonância do gênero com o tempo histórico no qual está inserido. Compreendemos, assim, tais produções cardosianas como bons exemplos do gótico brasileiro; Lúcio usufrui de toda uma tradição narrativa gótica inglesa para construir não apenas uma atmosfera particular no cenário literário brasileiro, mas também tematizar, de uma perspectiva mais existencial, tensões sociais. As personagens femininas aqui vistas, dado o fim agonizante de Ana e a loucura que enclausura Gina, metaforizam uma sociedade decadente em seu passado fantasmal e sem perspectiva positiva de progresso, relembrando a visão terrífica do anjo da história lido por Walter Benjamin, incerteza da qual ainda partilhamos no Brasil do século XXI.

referências bibliográficas

ARGEL, Martha; NETO, Humberto Moura. *O vampiro antes do Drácula*. São Paulo: Aleph, 2008.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CARDOSO, Lúcio. *Diários*. Organização, apresentação, cronologia, estabelecimento de textos e notas Ézio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CARDOSO, Lúcio. Depoimento de Lúcio Cardoso. [16 de novembro de 1946]. Rio de Janeiro: *Letras e Artes*. Entrevista concedida a Almeida Fisher.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1999.

CARDOSO, Lúcio. *Teatro reunido*/Lúcio Cardoso. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CARELLI, Mário. *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*. Tradução de Júlio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

CRUZ, Luiz Santa. Romance demonológico [1959]. Rio de Janeiro: *Jornal Leitura*.

DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua; espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

FRANÇA, Júlio. As sombras do real: a visão de mundo gótica e as poéticas realistas. Disponível em: <https://sobreomedo.files.wordpress.com/2015/05/01062015.pdf>
Acesso em: 10 jun. 2020.

FREUD, Sigmund. *Obras completas (Vol. 14)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GAY, Peter. *A experiência burguesa: da rainha Vitória a Freud: a educação dos sentidos*. Tradução de Per Salter. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

LIMA, Luiz Costa. *A perversão do trapezista: o romance em Cornélio Penna*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

MONTEIRO, Maria Conceição. *Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa*. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Tradução de Philadelpho Meneses. Campinas: Editora UNICAMP, 1996.

RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

THERBORN, Göran. *Sexo e poder: a família no mundo, 1900-2000*. Tradução de Elisabete Dória Bilac. São Paulo: Contexto, 2006.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. Apresentação. In. MONTEIRO, Maria Conceição. *Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa*. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

WEYRAUCH, Cleia Schiavo. Violência urbana. In: *Revista Dimensões*, vol. 27, p. 2-22, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/dimensoes/article/view/2580>. Acesso em: 3 dez. 2020.

WOOLF, Virginia. *A arte do romance*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre, RS: L&PM Pocket, 2018.